9

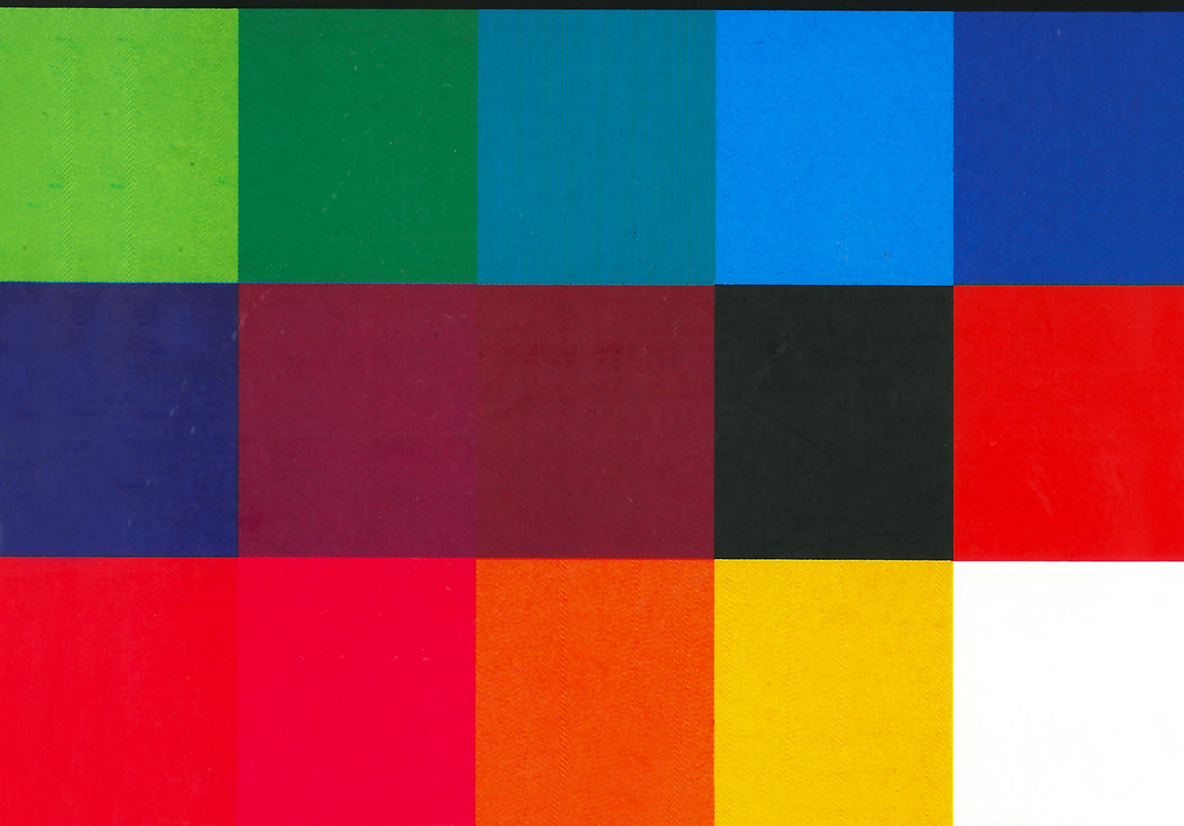
A pintura

Textos essenciais

Vol. 9: O desenho e a cor

Direção geral de Jacqueline Lichtenstein
Apresentação de Jacqueline Lichtenstein

editora 34



Jean Auguste Dominique Ingres
(1780-1867)

Escritos sobre a arte

A determinação com que Ingres[1] defende o ideal clássico da forma pura, plena, rigorosa, que somente o desenho é capaz de realizar, pode surpreender. Tamanha firmeza nessa doutrina contemporânea do Romantismo, o qual promoveu uma liberação da cor e do espaço como a história jamais presenciara, deu margem a certa confusão. Entretanto, não se pode associar o pensamento de Ingres ao do academicismo, tal como este se impôs durante boa parte do século XIX. Por outro lado, se o pintor da *Odalisca* milita com esse vigor pela manutenção de uma prática do desenho, é porque ele identifica a forma clássica, baseada num ideal plástico, com a própria arte da pintura. O tom ligeiramente doutrinário do artista só faz sentido se lembrarmos que essas frases são fórmulas destinadas às suas aulas: "As belas formas são planos retos com rotundidades, as belas formas são as que têm firmeza..."; essas afirmações exprimem menos uma recusa das experiências modernas (Delacroix) do que uma adesão sem reservas a uma concepção de beleza herdada dos gregos.

O desenho é a probidade da arte.

Desenhar não quer dizer simplesmente reproduzir contornos; o desenho não consiste simplesmente no traço:

[1] Sobre Ingres, ver o volume 6, *A figura humana*.

o desenho é também a expressão, a forma interior, o plano, o modelo. Vejam o que sobra depois disso! O desenho compreende três quartos e meio daquilo que constitui a pintura. Se eu tivesse que pôr um letreiro sobre minha porta, escreveria: *Escola de desenho*, e tenho certeza de que formaria pintores.

O desenho abrange tudo, com exceção do matiz.

É preciso desenhar sempre, desenhar com os olhos quando não se pode usar o lápis. Enquanto vocês não aliarem a observação à prática, não farão nada de realmente bom.

Ao estudar a natureza, só tenham olhos a princípio para o conjunto. Interroguem-no, e somente a ele. Os pormenores são de pouca importância e devem ser submetidos à razão. As formas amplas, isso sim! A forma é o fundamento e a condição de tudo; até a fumaça deve ser expressa pelo traço.

Observem no modelo as relações entre as grandezas; eis aí todo o caráter. Deixem-se impressionar intensamente por elas e, também de maneira intensa, relativizem-nas. Se, ao invés de seguir esse método, vocês tatearem, procurarem no papel, não farão nada que preste. Tenham inteira nos olhos e na mente a figura que querem representar; a execução deve ser apenas a realização dessa imagem já possuída, preconcebida.

Quanto mais simples as linhas e as formas, maior a beleza e a força. Sempre que dividirem as formas, vocês as enfraquecerão. O mesmo ocorre quando se fraciona qualquer coisa.

As belas formas são planos retos com rotundidades. As belas formas são as que têm firmeza e plenitude, nas quais os detalhes não comprometem o aspecto das grandes massas.

É preciso dar saúde à forma.

Os grandes pintores, como Rafael e Michelangelo, insistiam no traço ao finalizar a obra. Faziam-no com um pincel fino, reavivando assim os contornos e imprimindo em seus desenhos o viço e a paixão.

Não procedemos materialmente como os escultores, mas devemos fazer uma pintura escultural.

Um pintor tem muita razão em se preocupar com a delicadeza, mas deve acrescentar-lhe a força, que contudo não a exclui. Toda a pintura reside num desenho ao mesmo tempo forte e delicado. Não importa o que digam, é nisto que ela reside — no desenho firme, altivo e caracterizado, mesmo quando se trata de um quadro que deve impressionar pela graça. A graça sozinha não é o bastante, tampouco o desenho puro. É preciso mais: é preciso que o desenho seja amplo, é preciso que ele envolva.

Apesar dos defeitos que possa ter, há sempre algo de bom numa obra em que a mente tenha comandado a mão. É preciso que se sinta isso mesmo nos esboços de um principiante. A habilidade da mão se adquire com a experiência, mas a retidão do sentimento e da inteligência, eis o que se pode revelar de imediato; e tudo mais, de certa maneira, depende disso.

Desenhe com pureza, mas com grandeza. Puro e grande: eis o desenho, eis a arte.

Desenhe muito antes de pensar em pintar. Quando se constrói sobre uma base sólida, dorme-se um sono tranqüilo.

A expressão em pintura exige um vasto conhecimento do desenho, porque a expressão só pode ser boa se formulada com precisão absoluta. Captá-la de modo apenas aproximado é perdê-la; seria como representar pessoas falsas, que buscam imitar sentimentos que não têm. Não se pode alcançar essa precisão extrema senão pelo mais seguro talento no desenho. Assim, entre os modernos, os pintores que conquistaram a expressão foram os melhores desenhistas. Vejam Rafael!

A expressão, parte essencial da arte, está, portanto, intimamente ligada à forma. A perfeição do colorido é aí tão pouco necessária que os melhores pintores da expressão não tiveram, enquanto coloristas, a mesma superioridade. Censurá-los por isso é demonstrar que não se conhece a arte. Não se pode exigir da mesma pessoa qualidades contraditórias. De resto, a rapidez de execução de que a cor necessita para conservar seu encanto não se coaduna com o estudo profundo exigido pela grande pureza das formas.

Tenham sempre um caderno no bolso e anotem com uns poucos traços a lápis os objetos que chamam a sua atenção, caso não disponham de tempo para esboçá-los por inteiro. Mas se tiverem a chance de fazer um esboço mais preciso, apoderem-se do modelo com amor, observem-no atentamente e o reproduzam de todas as formas, de modo a alojá-lo dentro de suas cabeças, a incrustá-lo aí como se fosse uma coisa sua.

A cor adiciona ornamentos à pintura, mas não passa de uma dama de companhia, pois tudo o que ela faz é tornar mais agradáveis as verdadeiras perfeições da arte.

Não há exemplo de um grande desenhista cujo colorido não fosse o mais apropriado ao seu desenho. Para muitas pessoas, Rafael não coloriu; não como Rubens e Van Dyck. Decerto que não, eu bem o entendo! Ele o soube evitar.

Rubens e Van Dyck podem agradar os olhos, mas eles os iludem. Eles pertencem a uma má escola colorista, a escola da mentira. Ticiano: eis a cor verdadeira, eis a natureza sem exagero, sem brilho forçado! Ele é preciso.

Nada de cores muito ardentes: é anti-histórico. É preferível cair no cinza do que no ardente quando não se con-

segue ser preciso, quando não se consegue encontrar o tom realmente verdadeiro.

As partes essenciais do colorido não se encontram no conjunto das massas claras ou escuras do quadro, e sim na distinção particular do tom de cada objeto. Por exemplo, colocar um belo e brilhante pano branco sobre um corpo moreno, oliváceo, e ser capaz de discernir aí um tom castanho-claro de uma cor fria, uma cor acidental daquela das figuras coloridas por seus matizes locais. Essa reflexão me foi inspirada pelo acaso, que me fez ver sobre a coxa do meu *Édipo*, refletida num espelho, uma peça de tecido branco, muito brilhante e bonito, ao lado daquela cor de carne quente e dourada!

Os pintores se equivocam bastante quando empregam irrefletidamente em seus quadros muito branco, que depois têm que suavizar e apagar. O branco deve ser reservado para os momentos de luz, para aqueles brilhos que determinam o efeito do quadro. Ticiano dizia que seria desejável que o branco fosse tão caro quanto o ultramar, e Zêuxis, que foi o Ticiano dos pintores da Antigüidade, criticava aqueles que ignoravam quanto o excesso é prejudicial em casos semelhantes. Nada é branco nos corpos animados, nada é positivamente branco; tudo é relativo. Ao lado daquelas mulheres de uma brancura resplandecente, experimente colocar uma folha de papel!

Fonte: Jean Auguste Dominique Ingres, *Pensées*, seleção de H. Delaborde, Paris, Plon, 1870; republicado sob o título de Ingres, *Écrits sur l'art*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1994.

Editora 34 Ltda.
Rua Hungria, 592 Jardim Europa CEP 01455-000
São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 3816-6777 www.editora34.com.br

Ouvrage publié avec le concours du Ministère français chargé de la culture — Centre National du Livre.
Obra publicada com o apoio do Ministério francês encarregado da cultura — Centro Nacional do Livro.

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica:
Bracher & Malta Produção Gráfica

Revisão:
Cide Piquet, Fabrício Corsaletti, Camila Boldrini

1ª Edição - 2006 (1ª Reimpressão - 2008)

Catalogação na Fonte do Departamento Nacional do Livro
(Fundação Biblioteca Nacional, RJ, Brasil)

Lichtenstein, Jacqueline (org.)
L696p A pintura — Vol. 9: O desenho e a cor / organização de Jacqueline Lichtenstein; apresentação de Jacqueline Lichtenstein; coordenação da tradução de Magnólia Costa. — São Paulo: Ed. 34, 2006.
152 p.

ISBN 85-7326-357-1

1. Artes plásticas - Pintura - Crítica e história. I. Costa, Magnólia. II. Título. III. Série.

CDD - 750.1

6

A pintura

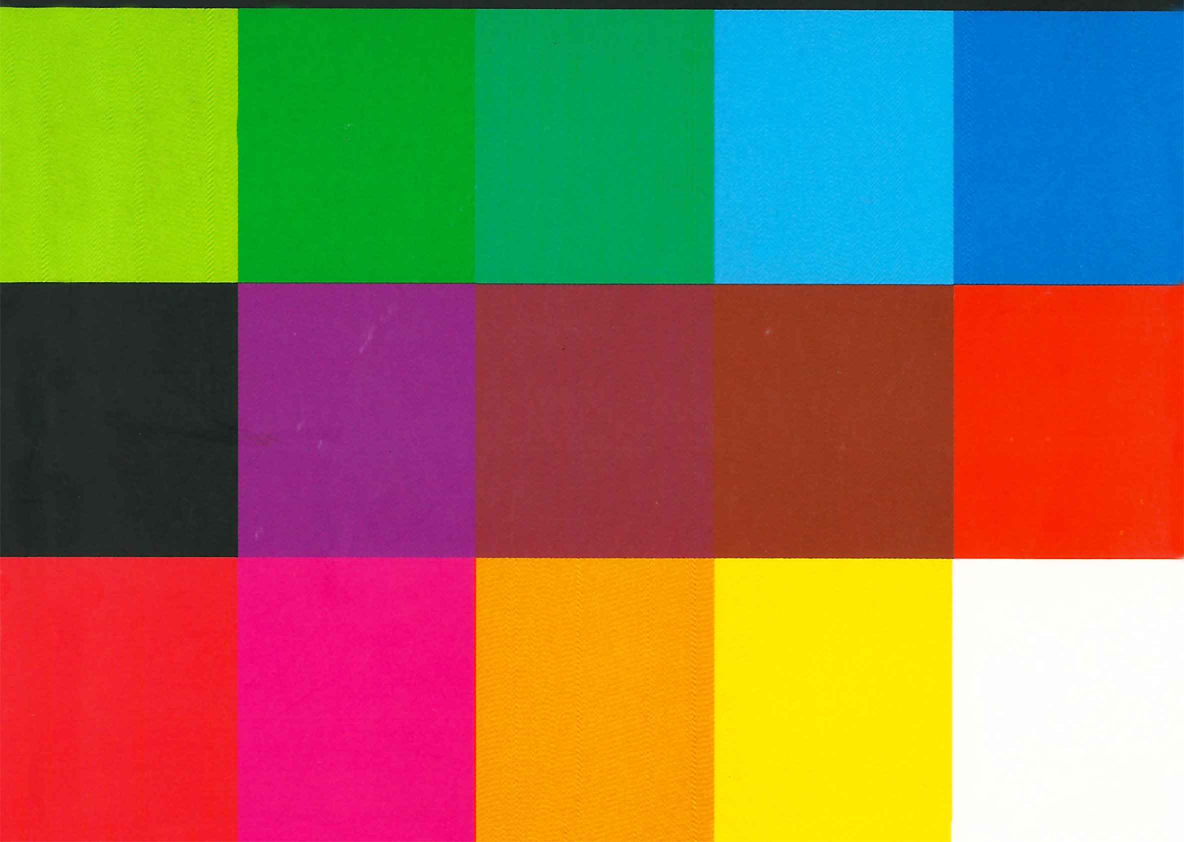
Textos essenciais

Vol. 6: A figura humana

Direção geral de Jacqueline Lichtenstein

Apresentação de Nadeije Laneyrie-Dagen

editora 34



Editora 34 Ltda.
Rua Hungria, 592 Jardim Europa CEP 01455-000
São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 3816-6777 www.editora34.com.br

Ouvrage publié avec le concours du Ministère français chargé de la culture — Centre National du Livre.
Obra publicada com o apoio do Ministério francês encarregado da cultura — Centro Nacional do Livro.

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica:
Bracher & Malta Produção Gráfica

Revisão da tradução:
Cide Piquet
Graziela Marcolin de Freitas

1ª Edição - 2004

Catalogação na Fonte do Departamento Nacional do Livro
(Fundação Biblioteca Nacional, RJ, Brasil)

Lichtenstein, Jacqueline (org.)
L696p A pintura — Vol. 6: A figura humana / organização de Jacqueline Lichtenstein; apresentação de Nadeije Laneyrie-Dagen; coordenação da tradução de Magnólia Costa. — São Paulo: Ed. 34, 2004.
136 p.

ISBN 85-7326-316-4

1. Artes plásticas - Pintura - Crítica e história.
I. Laneyrie-Dagen, Nadeije. II. Costa, Magnólia.
III. Título. IV. Série.

CDD - 750.1

Jean Auguste Dominique Ingres
(1780-1867)

Escritos sobre a arte

Tanto as idéias quanto a arte de Ingres oscilam entre duas exigências cuja conciliação se revela quase impossível. De um lado, ele é o discípulo de David, o depositário de uma tradição que se alimenta da Antiguidade, o admirador fanático de Rafael e o defensor convicto do belo ideal. De outro, é aquele que dedica jornadas inteiras a desenhar modelos a partir do natural, um retratista renomado por sua habilidade e um observador muito atento dos movimentos e das expressões humanas. Seus aforismos, preceitos e conselhos refletem essa dualidade de maneira tão fiel quanto alguns de seus esboços, nos quais enxertou, num estudo de corpo feito a partir do natural e voluptuosamente detalhado, uma cabeça estereotipada de santa ou de mártir. A desventura que em seu texto ele atribui a Carracci acomete-o às vezes, mas em sentido inverso, quando, após ter trabalhado no motivo longamente, ele começa a resvalar dessas observações para uma "figura admirável e inteiramente divina", despojando o modelo de suas singularidades.

É ainda mais notável que ele anote as características que verifica durante as sessões de pose, questões de desenvolvimento muscular, de proporções dos membros, de narinas, pálpebras e reflexos no branco do olho. Nessas observações se reconhece o desenhista e retratista de Madame de Senones e de Cherubini, da princesa de Broglie e do sr. Bertin. Mas aquele que recomenda "modelar em cheio" para "chegar à bela forma", aquele que gosta que os contornos exteriores se pareçam a um "cesto de vime", estira

o pescoço de Tétis e o dorso da *Grande odalisca*, sacrifica a anatomia à linha serpentina e estiliza para idealizar. Sua grandeza provém sem dúvida desse conflito, que ele jamais resolve de maneira definitiva, seja em seus últimos quadros, seja naqueles qu fizeram sua primeira glória em Roma sob o Império.

Bibliografia: G. Vigne, *Ingres*, Paris, Mazenod, 1995.

Vede no modelado as relações de grandeza; aí está todo o caráter. Deixai-vos impressionar vivamente e, também vivamente, tornai essas grandezas relativas. Se, em vez de seguir este método, hesitais e buscais sobre o papel, não fareis nada que preste. Tende toda nos olhos e no espírito a figura que quereis representar, e que a execução seja apenas a realização dessa imagem já possuída e preconcebida.

Ao traçar uma figura, procurai fixar-vos antes de tudo em determiná-la, em caracterizar bem seu movimento. Insisto em dizer-vos, o movimento é a vida.

Na construção de uma figura, não procedais por partes. Fazei tudo ao mesmo tempo e, como muito bem se diz, desenhai "o conjunto".

Para chegar à bela forma, não se deve recorrer a um modelado quadrado ou anguloso, deve-se modelar arredondado, sem detalhes internos aparentes. Quando há uma única figura no quadro, deve-se modelá-la em *ronde-bosse*[1] de modo a alcançar o efeito pitoresco.

[1] Trata-se da peça tridimensional livre no espaço, sem ligação a um plano de fundo (tal como ocorre no relevo), e que por isso mesmo pode ser observada de todos os ângulos; também chamada "escultura de vulto". (N. do E.)

Acredito que se deva conhecer bem o esqueleto, porque os ossos são a carpintaria do corpo, do qual determinam os comprimentos, e porque eles são pontos contínuos de referência para o desenho. Acredito menos na importância do conhecimento anatômico dos músculos. Neste caso, o conhecimento excessivo prejudica a sinceridade do desenho e pode desviá-lo da expressão característica e levar a uma imagem banal da forma. É preciso, contudo, conhecer a ordem e a disposição relativa dos músculos, a fim de evitar erros de construção.

Os músculos são meus amigos, mas não conheço nenhum deles pelo nome. [...]

Os contornos externos nunca murcham. Pelo contrário, eles são abaulados, funcionam como uma cesta de vime.

O homem geralmente posiciona a cabeça para trás do corpo e o peito adiante; é uma postura nobre, a verdadeira postura. A não ser em caso de movimento, a cabeça para a frente desonra a figura humana, exprime o abatimento, o cansaço ou a embriaguez.

Modelo de jovem robusto, de atleta não de todo formado: peitorais curtos, assim como o torso, braços fortes no alto, porém finos nas articulações, assim como as pernas — sinal de força e agilidade.

Nunca vereis um Hércules com a parte inferior pesada e forte.

O comprimento do torso nos homens, grandes ou pequenos, varia pouco. Um torso comprido em relação às pernas indica um homem pequeno; o torso curto acusa a altura do indivíduo.

Em uma cabeça, a primeira coisa que o artista deve cuidar é de fazer falar os olhos, a não ser que apenas se indique a massa. Primeiro se fazem os olhos, depois se passa para o relevo do nariz.

As narinas descendentes são um belo meio de expressão, indicam tranqüilidade.

Ligeiramente traçada, a curvatura da narina é uma beleza; quando bem apanhada junto da face, é também um elemento de beleza. [...]

O braço sempre comanda o antebraço, porque é mais forte. Somente os velhos, os decrépitos, constituem exceção.

Rafael desenhava seus drapeados utilizando como modelos os alunos que trabalhavam com ele, porque eles sabiam melhor do que ninguém acomodar-se de maneira que fizessem aparecer belas pregas nos tecidos. É preciso seguir à risca esse exemplo e banir o manequim, exceto no caso dos retratos, e mesmo assim só quando houver esses enfeites de mulher que exigem um acabamento detalhado.

Portanto, nada de manequim. Uma vez encontrado um belo arranjo de panejamento, deve-se adaptá-lo à natureza, vestir o modelo com esse drapeado preconcebido e apanhar nele o movimento das pregas e a indicação dos detalhes.

A diferença é grande entre a arte de reproduzir num quadro traços característicos da natureza previamente selecionados e o talento que consiste simplesmente em copiar com exatidão na tela "o homem que se chamou para posar". Dizem que Annibale Carracci, tendo começado a pintar um *Cristo morto sobre os joelhos da Virgem* para um retábulo que está na igreja de São Francisco, em Ripa,[2] fez uma figura admirável e inteiramente divina, mas que, quando mandou o modelo se despir para retocar o corpo do Cristo, transformou completamente aquela primeira produção de seu espírito. Por questionar demais seus próprios meios,

[2] Onde ainda se encontra.

ele estragou sua obra. Portanto, é um exemplo de que se deve lembrar em matéria de execução de um quadro.

Além disso, a despeito desse exemplo, existem mil provas de que os pintores antigos e todos os grandes mestres, a começar por Rafael, executaram seus afrescos a partir de cartões, e seus pequenos quadros de cavalete a partir de desenhos mais ou menos acabados... Vosso modelo nunca é exatamente a coisa que se quer pintar, nem como característica do desenho, nem como cor; mas, ao mesmo tempo, é indispensável recorrer a ele. Para pintar Aquiles, o mais belo dos homens, mesmo que não tenhais senão um pobre coitado, será preciso que ele vos sirva, e ele vos servirá para a estrutura do corpo humano, o movimento e a altivez. Prova disso está no que fazia Rafael, que começava em seus alunos o estudo dos movimentos para as figuras de seus divinos quadros.

Não importa o gênio que se possua: se pintardes não segundo a natureza já copiada por vós, mas diretamente a partir do modelo, sereis sempre escravo e vosso quadro se ressentirá dessa servidão. Rafael, ao contrário, havia domado tão bem a natureza e a tinha tão bem fixada na memória que, em vez de ela o comandar, dir-se-ia que ela o obedecia, que ela vinha por si mesma instalar-se em suas obras. Dir-se-ia que, como uma amante apaixonada, ela só tinha olhos tão belos e encantos tão poderosos para o feliz e privilegiado Rafael, espécie de divindade sobre a terra. O epitáfio composto por Bembo é muito apropriado. [...]

É muito bonito escurecer as pálpebras dos velhos: veja-se o *Júlio II* de Rafael! É bonito descorar as pálpebras dos olhos das mulheres. Observação do natural.

O branco dos olhos tem uma parte mais clara que é essencial indicar com vivacidade: é a parte mais próxima da íris.

Há rostos que seria mais vantajoso apanhar de frente, outros, de três quartos ou de lado, e alguns de perfil. Uns exigem muita luz, outros produzem mais efeito quando há sombras. Nos rostos magros, principalmente, se deve sombrear a cavidade dos olhos, porque o rosto, assim, produz mais efeito e adquire mais caráter. Para isso, fazer a luz vir de cima e em pouca quantidade.

Nos retratos, muito fundo acima das cabeças; um lado do fundo claro, o outro escuro. [...]

Meia-figura inútil basta para estragar a composição de um quadro. [...]

Nas imagens humanas produzidas pela arte, a calma é a primeira beleza do corpo, assim como na vida a sabedoria é a mais elevada expressão da alma.

Fonte: Jean Auguste Dominique Ingres, *Ingres, Écrits sur l'art, Dessins d'Ingres*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1994.